

El escultor trecentista Berenguer Ferrer: un eslabón más en la penetración del arte francés en Cataluña

Francesca Español

Universidad Central. Barcelona

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

1. INTRODUCCION

Una bella imagen de la Virgen que se conserva en la iglesia de la Costa del Montseny (Barcelona), ostenta una inscripción epigráfica en su base. Se trata de la firma de su artífice que, dentro de la mejor tradición medieval, grabó en ella: *B(ere)ng(arius):f:fecit:me* (Fig. 1). La transcripción que se ha propuesto para este nombre abreviado ha sido Berenguer Ferrer¹, pero sin llegarse a establecer la identificación del mismo con el del escultor homónimo afincado en Manresa, que aparece documentado en 1354 y 1355 en relación a un pequeño osario destinado a la iglesia del Rocafort del Bages (Barcelona)² (Fig. 2). Aunque la Virgen se ha venido considerando obra de finales del siglo XIV³, una atenta comparación de la misma con determinadas zonas del sepulcro, afortunadamente conservado, revela que ambas piezas se de-

ben a un sólo artífice, y que por tanto no es casual que tras una y otra aparezca un único nombre.

La figura de Berenguer Ferrer, activo en Manresa a mediados del siglo XIV y prácticamente desconocido hasta ahora⁴, cobra una cierta relevancia si se analiza detalladamente su producción. Siendo probablemente un maestro de origen catalán, quizá miembro incluso de una dinastía de artistas manresanos⁵, se muestra singularmente influido por algunas fórmulas iconográficas, estilísticas y formales, que son propias de un taller activo en Toulouse entre los años 1330 y 1340: el denominado *taller de Rieux*⁶ de que va a derivar una destacada escuela escultórica que difundirá este arte por todo el Midi. Hasta el momento, la dependencia de obras catalanas respecto a esta escuela no había sido siquiera insinuada⁷. El seguimiento de una serie de piezas que no encajaban con los presupuestos de la escultura trecen-

* Quiero constar mi agradecimiento a la *Fundació Caixa de Catalunya* por la concesión de una ayuda, gracias a la cual este trabajo ha podido ser llevado a término.

¹ MARTÍ ALBANELL, J.: *Notes històriques de la parròquia de la Costa del Montseny*, Barcelona 1931, p. 14. A pesar de lo acertado de la transcripción, los autores que han analizado posteriormente la Virgen no se han hecho mucho eco de ella. La recoge, sin embargo, MARTÍ I BONET J. M.: *Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona I, Vallés Oriental I*, Barcelona 1981, p. 113.

² SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat polític-social de Manresa* «Monumenta Historica Civitatis Minorisae», Manresa 1925, p. 269. PLADEVALL, A. CATALÀ, P. «Castell de Rocafort» en: *Els Castells Catalans V*, Barcelona 1976, p. 734.

³ Se pronuncian en este sentido: GUDIOL RICART, J. AINAUD DE LASARTE, J. ALCOLEA GIL, S. *Arte de España. Cataluña*, Barcelona 1955, p. 51, fig. 221. BRACONS I CLAPÉS, J. «Mare de Deu dels Angels» en: *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona 1989, número de catálogo 208, p. 273.

⁴ Aunque en el *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, J. F. RAFOLS dir., vol. I (A-G), Barcelona 1951, p. 390. se recoge un Berenguer Ferrer, la noticia corresponde únicamente al autor de la Virgen de la Costa del Montseny, el dato publicado por J. Sarret i Arbós (vid. *supra*) no se incluye. Por otro lado, ninguno de los últimos trabajos consagrados a la escultura gótica catalana lo menciona.

⁵ SARRET I ARBÓS, J.: *Art i artistes manresans*, Manresa 1916. A principios del siglo XIV el apellido Ferrer era bastante común en Manresa. Se documentan por entonces algunos artistas como el Arnau Ferrer, pintor (p. 7), o el Arnau Ferrer, arquitecto (p. 108).

⁶ MUNDT, B.: «Der Zyklus des Chapelle de Rieux und Seine Künstlerische nachfolge», *Jahrbuch Berliner Museum*, 9, 1967, pp. 26-80. Sobre estos mismos artistas y su actividad en otros puntos de Toulouse, distintos de la capilla del obispo Jean Tissandier en los franciscanos: PRIN, M.: *La sculpture à Toulouse à la fin du XIIIe. et au début du XIVe. siècle*, en: *96e. Congrès National des Sociétés Savantes*, (Toulouse 1971), vol. II (Archéologie et Historie de l'Art), Paris 1976, pp. 175-188.

tista de la Corona de Aragón, me hizo sospechar la penetración de este estilo particular hacia este lado de los Pirineos, y comencé a profundizar en ello. El resultado ha sido descubrir, entre otros, a un maestro originario de Carcasona trabajando en Cataluña según estas fórmulas⁸, la importación directa de esculturas debidas a los maestros iniciadores del taller⁹, y los contactos de la producción de Berenguer Ferrer con el *estilo de Rieux*.

Como la obra clave para reconstruir la personalidad artística del maestro manresano, es el pequeño sepulcro que labró para Rocafort del Bages en fecha conocida, voy a comenzar con él, para pasar luego a analizar las restantes realizaciones que configuran un primer catálogo de sus distintos trabajos. Porque a este artista, gracias al uso que hace de una peculiar sintaxis formal, pueden adscribirse un total de cinco obras entre imágenes de la Virgen y sepulcros (además de alguna otra pieza menor) consideradas hasta el momento mayoritariamente anónimas, y algunas incluso absolutamente desconocidas hasta hoy.

2. EL SEPULCRO DE ROCAFORT DEL BAGES

a) Documentación relacionada

La iglesia consagrada a Santa María en Rocafort del Bages, conserva en su interior un osario gótico, en el que figura una inscripción que nos identifica al destinatario. Se trata de Pere Sitjar, el señor del lugar, fallecido en 1348¹⁰ (Fig. 3).

Aunque tradicionalmente los miembros de este linaje habían recibido sepultura en el monasterio de Sant Benet del Bages¹¹, de acuerdo con el cambio en los usos funerarios que se detecta a principios del siglo XIV en Cataluña, nuestro personaje fue inhumado en la iglesia parroquial radicada en el centro de su señorío¹². Ha-

bían transcurrido varios años desde el óbito, cuando la viuda dio los pasos necesarios para dignificar el enterramiento con un monumento funerario, y esta circunstancia debió pesar en la elección de un osario de pequeñas dimensiones.

No son muy abundantes los contratos o referencias a la labra de estas piezas en el arte catalán medieval, y aunque es indudable su interés por varias razones, pocas veces podemos contar con una información de este tipo. El osario de Rocafort constituye por ello una excepción. Desde antiguo, aunque extrañamente sin el eco que cabría esperar, se conoce cuándo y cómo se afrontó el proyecto. La promotora fue la viuda, quizá cumpliendo la voluntad del difunto. Este último extremo está todavía por dilucidar, pues ignoro las disposiciones testamentarias de Pere Sitjar. Tampoco se conoce el contrato, pero sí dos épocas fechadas el 16 de agosto de 1354 y el 23 de diciembre de 1355, respectivamente. Según ellas, Berenguer Ferrer, lapicida de Manresa, reconoce a Guillem, la viuda, el pago de 10 libras barcelonesas en el primer recibo, y el total de las 100 libras convenidas en el pacto inicial, en lo que sin duda corresponde al finiquito¹³. Los dos documentos, a pesar de su brevedad, no están exentos de interés. Permiten conocer por un lado el nombre de un artista no documentado y, por otro, el coste total de la obra en la que éste intervino. Y lo último es bastante sorprendente si se compara con el precio pagado por otros sepulcros más o menos contemporáneos¹⁴. Sin embargo, como se desconocen las condiciones del contrato, cualquier consecuencia que se extraiga puede ser arriesgada¹⁵. Los dos documentos conocidos señalan con toda probabilidad el inicio y la terminación de la obra¹⁶, y de ello puede deducirse que Berenguer Ferrer empleó un año en cumplir con el encargo.

Poco más de seis meses después de concluido el sarcófago, se procedió al traslado de la *ossa* (los restos de Pere Sitjar), previo consentimiento del párroco de Rocafort. El documento que nos informa de esto último está fechado el 18 de julio de 1356¹⁷.

⁸ ESPAÑOL BERTRÁN, F.: «Jean Avesta, sculpteur de Carcasona», *Bulletin Monumental* —en prensa—.

⁹ Analizo una de estas obras dentro del estudio que sobre la iconografía de la Virgen francesa meridional y su influencia en la Corona de Aragón estoy preparando.

¹⁰ La inscripción ya normalizada dice: *Aquest moniment es del honrat en Pere de Sitjar, Senyor de Roquafort, a qui per Deu Amen dit Pater Noster*. Sobre el castillo de Rocafort del Bages y sus señores: PLADEVALL, A. CATALÁ, P. *op. cit.*. También: BENET I CLARA, A. «El Pont de Vilomara i Rocafort» en *Catalunya Romànica XI: el Bages*, Barcelona 1984, pp. 353-354.

¹¹ En el claustro del monasterio todavía se conserva el sarcófago con la heráldica familiar en su frontal. SITJES I MOLINS, X.: *Sant Benet del Bages*, Manresa 1975 (2.ª ed.) p. 68, fig. 63.

¹² Esta mayor vinculación con el dominio territorial que hace escoger la iglesia parroquial, la capilla o el pequeño convento radicados en su término como última morada, se detecta a distintos niveles en toda Cataluña a mediados del siglo XIV. Precisamente esta es una de las conclusiones a las que he llegado en mi tesis doctoral de la que ahora preparo la edición: ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *La escultura gótico-funeraria en Cataluña (siglo XIV)*, 3 vols. Universidad de Barcelona 1987.

¹³ SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat...*, p. 269.

¹⁴ En 1368, por ejemplo, se contrató el sepulcro doble de Pere de Queralt y Alamanda de Rocabertí por un total de 125 libras. Poco tiempo después (1373), el escultor Pere Moragues percibió 75 libras por el del prior de Montserrat Jaume de Vivers. Aunque en estos dos casos los gastos corrieron a cuenta del cliente, no queda explicada totalmente la considerable diferencia de precio, dado que se trataba de sepulcros grandes y no de osarios como en Rocafort.

¹⁵ Una valoración rápida podría llevarnos a considerar las 100 libras pagadas un precio elevado, pero se ignoran las condiciones del contrato y como consecuencia quién corrió con los gastos de material, transporte, etc.

¹⁶ El primer pago se realizó el día después de la Virgen de Agosto, plazo tradicional en los contratos catalanes medievales, para liquidar pagos parciales.

¹⁷ SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat...*, p. 269.

*Fig. 1. Virgen de la Costa del Montseny.
Detalle de la inscripción existente en su base.
(Barcelona, Archivo Mas).*



Fig. 2. Osario de Pere Sitjar en Rocafort del Bages (Barcelona). (J. Yarza).



La personalidad de la promotora del encargo es extremadamente interesante. Miembro de la familia Nerell, afincada en Manresa y ajena a la nobleza¹⁸ fue su matrimonio el que determinó su innegable ascenso social. Puede que la actividad que desarrolló tras enviudar tenga algo que ver con ello. No sólo la documentamos como comitente del sepulcro. Restauró la capilla del castillo de Rocafort dedicada a San Vicente, y también intervino activamente en la obra de la que tuvo por titular a San Román, situada en su término. El contrato para esta última data de 1353¹⁹. Una vez concluidas ambas, instituyó un beneficio común. Quien disfrutara del mismo quedaba obligado a residir en Rocafort, cerca de San Vicente, y a acudir dos veces por semana a San Román²⁰.

Todas las iniciativas que registra la documentación relativas a Guillema Nerell, son posteriores al fallecimiento de su esposo, y es evidente su carácter piadoso. Sin embargo, no deja de imprimirles un sello personal que nos hace sospechar la existencia de otras intenciones en la promotora. Es cierto que buscó revitalizar el culto en Rocafort, pero también tuvo este signo devoto su primer testamento dictado en 1367, y no por ello sus disposiciones dejan de recordarnos a las que en el medioevo fueron el vehículo más eficaz para el culto a la fama. Aunque este documento fue cancelado con posterioridad, las intenciones de Guillema son inequívocas. Pretendía fundar con sus bienes un nuevo templo en sus dominios, al que estuviera incorporado un convento mercedario, y, naturalmente, dispuso su sepultura en el interior de la futura iglesia²¹. Al final, por razones que ignoramos, el proyecto no llegó a cuajar, y legó el castillo de Rocafort con su término al monasterio de Sant Benet del Bages²². Sus pretensiones iniciales no son por ello menos significativas.

Todo este despliegue fundacional, mucho más ambicioso que el desarrollado contemporáneamente por otras familias nobiliarias de la zona, quizá pueda justificarlo el origen burgués de nuestro personaje. Viuda de Pere Sitjar y sin herederos directos al final de su vida²³, pudo utilizar los medios económicos de que disponía para dignificar el linaje, pero especialmente para legitimar su

pertenencia al mismo, adoptando comportamientos acordes con el estamento al que había accedido por matrimonio²⁴. Aunque hay que tener en cuenta la vertiente religiosa en toda su actuación, no creo que por sí sola la justifique enteramente.

b) Descripción del osario y aspectos técnicos del mismo

Una hornacina coronada por una arquería gótica excavada en el muro norte de la iglesia, señala el lugar primitivo que ocupó el osario. La restauración llevada a cabo recientemente en el edificio, ha mantenido la pieza fuera del nicho. Debió trasladarse ya antiguamente a las proximidades del presbiterio, y entonces probablemente se modificó su disposición primitiva²⁵. Según descubre el hueco que lo albergaba, las ménsulas que ahora lo sostienen estaban colocadas inicialmente en la parte alta, a uno y otro lado de la arquería gótica (Fig. 4). El sarcófago, embutido dentro de él, debía apoyar directamente en el muro. Ahora está adosado y dispuesto sobre las dos cartelas mencionadas (Fig. 2).

El osario consta de sarcófago y cubierta, presidida ésta por la imagen del difunto en alto relieve. Completan el monumento dos ménsulas de labra muy cuidada. El sepulcro es muy interesante desde varios puntos de vista, el iconográfico en especial.

En el frontal (Fig. 5) de la caja se ha desarrollado una escena muy difundida en contextos funerarios, singularmente en Italia²⁶, pero que en este caso adopta caracteres particulares. Se trata de la presentación de la familia Sitjar al completo ante la Virgen. El extremo derecho lo ocupa un santo diácono que puede identificarse como San Vicente, en base al patronazgo que éste ejercía sobre la capilla del castillo familiar. Viste dalmática y sostiene un libro con su mano izquierda, mientras con la derecha introduce a los esposos y a las dos hijas de la pareja ante María. Los cuatro personajes están arrodillados y tienen sus manos en actitud de plegaria. Todos visten según su condición, excepción hecha de la ma-

¹⁸ BENET I CLARA, A.: «La nobleza ciudadana» en: *Catalunya Romànica XI...*, pp. 59-60.

¹⁹ Se firmó con Pere Alerigues, miembro de una dinastía de artistas manresanos, por un total de 40 libras, aunque Guillema Nerell debía correr con los gastos de cal y de arena (SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat...*, p. 269). En lo que respecta a los Alerigues, debieron de constituir una verdadera saga de maestros de obra. Por los mismos años se documentan tres miembros de la familia dedicados a estos menesteres: Pere, Martí y Bartomeu. Todos ellos trabajaban en 1340 en la acequia de Manresa (SARRET I ARBÓS, J.: *Història de Manresa*, «Monumenta Historica Civitatis Minorisae» I, Manresa 1921, p. 98) Bartomeu, además, fue escultor y se deben a él dos sepulcros conservados en la comarca, más que medianos, que denotan a las claras el trabajo seriado del maestro (ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *La escultura...*, capítulo 4).

²⁰ SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat...*, pp. 269-270.

²¹ SOLA I MORETA, F.: *El monestir de Sant Benet del Bages*, Manresa, 1955, p. 135.

²² *Ibidem*.

²³ Rocafort de Bages constituía la parte sustancial del patrimonio familiar. Si consideramos su cesión al monasterio de Sant Benet del Bages, hay que suponer que las dos hijas del matrimonio representadas en el frontal del sarcófago habían fallecido ya por entonces.

²⁴ El comportamiento es equiparable al que adoptan los burgueses catalanes durante los siglos bajomedievales, según hemos podido detectar en el curso de nuestra tesis de doctorado.

²⁵ Una antigua fotografía del Archivo Mas de Barcelona (cliché G 7921) lo confirma.

²⁶ Sobre este tema: HERKLOTZ, I.: «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo, Roma 1985, p. 191 y ss. (especialmente en lo que se refiere a su origen y transmisión a la Edad Media). En contextos funerarios ya medievales lo analizan: BAUCH, K.: *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin-New York 1976. ALCOY, R.: «Acerca de algunas epifanías extemporáneas: La llegada al otro mundo y la iconografía de los Reyes Magos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVII, 1987, pp. 39-65.



*Fig. 3. Osario de Pere Sitjar.
Detalle de una de las ménsulas (J. Yarza).*



Fig. 4. Hornacina destinada al monumento funerario en la iglesia de Rocafort del Bages. (J. Yarza).



Fig. 5. La familia Sitjar ante la Virgen, en el frontal del sarcófago (J. Yarza).

dre a la que se ha representado como viuda²⁸. Las dos hijas lucen brial con manto superior y adornan su cabeza con coronas florales. Tanto ellas como Guillema llevan colgados largos *paternosters* del cuello. Pere Sitjar aparece bajo figura de militar, con un arnés completo, idéntico al que descubrimos en el yacente de la cubierta. A la izquierda de la escena está la Virgen entronizada, con nimbo y corona. En su regazo el Niño Jesús juega con un pájaro.

La totalidad del frontal está compartimentado en cuatro espacios dentro de los cuales se sitúan las figuras. Dado que en la zona central la familia Sitjar aparece arrodillada, se han dispuesto en la parte alta sendos arcos conopiales rematados externamente por hojas. Contribuyen a llenar esa zona superior y a equilibrar la composición final. Los laterales del sarcófago, de acuerdo con la ubicación primitiva del mismo no requerían ser decorados.

La cubierta (Fig. 6) la preside la imagen yacente de Pere Sitjar en indumentaria militar y labrada casi en bulto redondo. Es patente la similitud existente entre la figura masculina del frontal y ésta, aunque en la primera se acusa la incapacidad del escultor ante los problemas que plantea el relieve. El artista ha representado al yacente inclinado hacia la derecha, probablemente para hacerlo más visible, pues la hornacina destinada al osario estaba en lo alto y el monumento es de reducidas dimensiones. Descansa su cabeza sobre un almohadón y los pies sobre el lomo de un perro que adopta una actitud fiera al volver su cabeza. La reproducción del arnés militar es muy completa y se ciñe a las piezas usuales a mediados del siglo XIV: cota de mallas con perpuntado superior, rodilleras y garteras en las piernas, escarpes en los pies²⁸. De la correa que ciñe, pende una monumental espada y una daga. Más adelante tendremos ocasión de referirnos detenidamente al artista, pero conviene señalar que una de las zonas del osario donde ya nos sorprende por su originalidad es precisamente aquí. En el pomo y cruz de la espada y en la cruz de la daga ha grabado las inscripciones siguientes: *AVE GRATIA, SALVE REGINA, BENEDICTUS*.

Las dos ménsulas que sostiene el sarcófago adoptan la forma de seres fantásticos, en los que se combinan elementos zoomorfos y antropomorfos muy en la línea de los seres que inundan los *marginalia* de los códices miniados contemporáneos. Las cabezas, a pesar de sus rasgos humanos, son de carácter grotesco. La situada a la

izquierda (Fig. 7), sostiene con sus patas el libro abierto en el que se recoge el epitafio del difunto que puede leerse desde abajo (Fig. 3). La otra presenta el escudo partido de Pere Sitjar (Fig. 8). Su primera y cuarta sección la ocupan tres fajas horizontales, y la segunda y la tercera cinco rocas, distintivo de los Rocafort²⁹. A pesar de que este tipo de figuras suelen aparecer aquí y allá en la escultura catalana del período trecentista³⁰, es también cierto que utilizadas como soporte de sepulcro con la función de mostrar la heráldica y el epitafio del difunto son más infrecuentes. Precisamente algunas cartelas de este tipo conservadas en Manresa pueden relacionarse con Berenguer Ferrer en base a estas analogías tipológicas.

Como veremos, el escultor que estudiamos recurrió a una cierta seriación en sus realizaciones funerarias, aunque adaptando siempre sus modelos a las necesidades del cliente. Esto es bien evidente en el caso de este sepulcro de Rocafort, que felizmente podemos comparar con el de un miembro de la familia Cardona totalmente desconocido hasta ahora, en cuyo análisis nos detendremos más tarde. Aunque los dos yacentes son exactamente iguales, el segundo, destinado a representar al integrante de una de las más reputadas familias nobiliarias catalanas, luce corona floral sobre el almohar. Hay que advertir que en los sepulcros catalanes, este tipo de emblema estuvo reservado usualmente a los que formaban parte del estamento más alto dentro de la nobleza³¹. Por otro lado, es igualmente obvio que el frontal del sarcófago fue concebido para los Sitjar. Probablemente, aunque no poseemos elementos de comparación en este caso, se trataba de una composición que aun siendo corriente en el taller del artista, se adaptó a las apetencias de Guillema Nerell.

Si la originalidad de esta obra en su vertiente iconográfica, según se verá en el apartado que sigue, está fuera de duda, otros aspectos son también relevantes. Es el caso del sistema ideado por el artista para facilitar el traslado óptimo del osario desde Manresa hasta Rocafort. Con toda seguridad, gracias a él, se pudo asegurar la perfecta protección de la obra hasta su destino. Consistió en labrar independientemente todos aquellos elementos escultóricos que sobresalían excesivamente y que, como consecuencia, eran frágiles y susceptibles de romperse. Todas estas piezas estaban preparadas para incorporarse en el montaje definitivo, pero se trasladaron aparte. Es el caso, en el yacente, de una de sus manos y de uno

²⁷ Al menos el velo que cubre su cabeza parece insinuarlo. La imagen de Guillema se ciñe a las descripciones de viudas que facilitan algunos autores medievales.

²⁸ RIQUER, M. DE: *L'Arnés del cavaller. Armes i armadures catalanes*, Barcelona 1968, p. 64, fig. 93. El autor utiliza este sepulcro para ejemplificar las características del armamento defensivo durante el reinado de Jaime II. Como sabemos, el monumento es algo posterior, pero su elección es significativa, pues implica que se ha valorado la obra por su validez como documento gráfico.

²⁹ RIQUER, M. DE: *Heráldica Catalana I*, Barcelona 1983, p. 286.

³⁰ Podemos citar, sin pretender ser exhaustivos los capiteles de los claustros de Santes Creus, Vic, Ripoll y los que restan del desaparecido de clarisas en Manresa (ahora depositados en el Museo municipal).

³¹ Así lo he documentado en sepulcros de los linajes más relevantes como es el caso de los Ampuries, los Cardona, los Montcada... Aunque también en los monumentos funerarios de la nobleza menor puede aparecer, creo que es lícito interpretar esto último como consecuencia de la apropiación por parte de ésta de unos determinados tipos iconográficos.



*Fig. 6. Detalle del yacente
(J. Yarza).*



Fig. 7. Ménsula del sepulcro (J. Yarza).

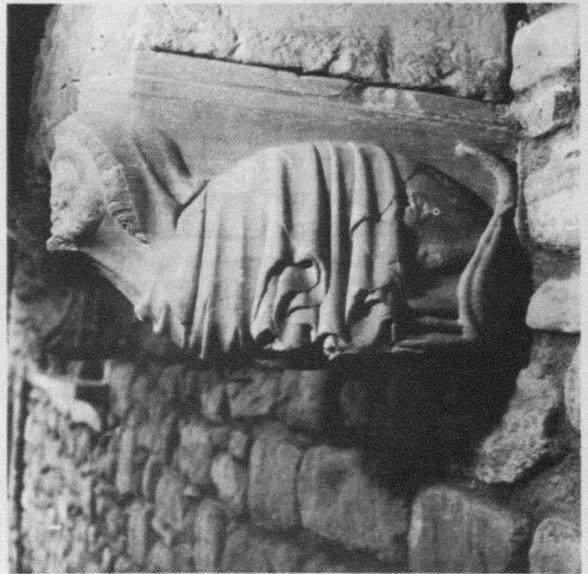


Fig. 8. Ménsula del sepulcro (J. Yarza).

de los pies. Lo mismo sucede en el frontal de la caja. Los florones que coronan los arcos conopiales, el propio nimbo de la Virgen, o las manos de los miembros de la familia Sitjar son elementos sueltos, de ahí que algunos hayan desaparecido. Evidentemente este sistema garantizó un buen traslado, pero quizá incidió también en el precio final de la obra. Recordemos la desproporción de su costo en relación a otras realizaciones de este mismo tipo contemporáneas³².

c) Iconografía

Sin duda hay que evaluar el sentido que tiene la iconografía de este sepulcro, hay que considerar conjuntamente la aportación de unos determinados modelos por parte del escultor, así como la contribución de Guillem Nerell en la configuración de ciertos aspectos del proyecto definitivo. Sólo si partimos de esta hipotética colaboración se aprecia el significado global del osario.

Berenguer Ferrer, como ya hemos apuntado, debió recurrir regularmente al tipo de yacente que figura en este monumento. Creo, asimismo, aunque en este caso me muevo en el terreno de la suposición porque carezco de paralelos, que puede aceptarse que la escena de la presentación del difunto ante la Virgen, fue utilizada por el escultor también de forma usual. Probablemente sobre este modelo-tipo se introdujeron variantes según criterio del cliente, pero en su formulación básica desde el punto de vista iconográfico era altamente coherente.

El yacente, vestido con un completo arnés, luce una espada y una daga en las que aparecen inscripciones muy significativas. Recordemos que en sus empuñaduras se ha grabado: *AVE GRATIA, SALVE R(EGINA), BENEDICTUS*. Se trata respectivamente de las invocaciones

del Ave María y de la Salve, dos oraciones estrechamente ligadas al culto mariano, que gozaban ya por entonces de una dilatada tradición en Cataluña³³. (Fig. 9).

Aunque de momento esta particularidad del armamento del yacente pueda sorprender, nos hallamos ante una exacta trasposición al campo de la escultura, de algo que era usual en la época. Las inscripciones de este género sobre las armas o bien sobre otros componentes del arnés, tenían una profunda razón de ser. En el campo de lo que puede definirse como pervivencia pagana, se sitúan las denominadas espadas consteladas que, forjadas supuestamente bajo unas condiciones astrológicas óptimas, fueron extraordinariamente apreciadas en el medioevo, por suponérseles cualidades mágicas³⁴. Junto a estas creencias de origen ancestral³⁵, aflora contemporáneamente el ideario cristiano que propugna la idea del *miles christi*. En esta línea se halla la atribución a cada una de las piezas de la indumentaria militar de un valor simbólico³⁶. Sin duda es la confluencia de ambas tradiciones, lo que se esconde tras esas espadas-relicario que poseen los héroes legendarios³⁷, o tras la bendición de esta arma ofensiva durante la ceremonia de la investidura³⁸.

Se trata, en definitiva, de un componente del arnés que mediante estos rituales deviene apotropaico y puede hacer invencible al caballero en la batalla. La espada adquiere esta fuerza y su poder se acrecienta aún más si se transforma en el instrumento de un fin más elevado. *HOMO DEI. IN NOMINE DOMINI. CRISTUS VINCIT. CRISTUS REGNAT. CRISTUS IMPERAT*³⁹; *DIOS EL VENCEDOR EN TODO. AMEN. AVE MARIA GRATIA PLENA*⁴⁰, son algunas de las inscripciones que aparecen grabadas en espadas más o menos contemporáneas al sepulcro estudiado, tanto en la Península como fuera de ella. Por otro lado, un *corretja in que est escripta Ava Maria*, se registra en 1317 en un inventario

³² Vid. *supra* notas 14 y 15.

³³ VIVES, J.: «Historia de l'Avemaria», *Bon Pastor*, IX, 1931, pp. 408-419. JUNYENT, E.: «Introducción del toque del 'Angelus' en la diócesis de Vich por decreto episcopal de 1322», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXVIII, 1955, pp. 265-268. VINCKE, J.: «Das Echo des Ave Maria und des Salve Regina in dem Brief des Templers Ramon Saguardia and die Königin Blanca von Katalonien-Aragon», *Estudis Romànics*, X, 1962, pp. 173-177. Ramón Llull también colaboró a la difusión del Ave María. Glosó la oración en un pequeño escrito que incorporó a su *Llibre d'Amic e Amat* (Vid. Ramón LLULL, *Llibre d'Amic e Amat*, Ed. a cargo de M. Olivar, («Els Nostres Clàssics», Col. lecció A, vol. 14), Barcelona, 1927, pp. 107-147).

³⁴ Véase: CARRERAS CANDI, F.: «Espases Maravolloses en lo regnat de Jaume lo Conqueridor», *Revue Hispanique*, XV, 1906, (separata). También BRUHN DE HOFFMEYER, A.: «Arms and Armour in Spain I», *Gladius* (tomo especial) 1971, p. 175 y ss.

³⁵ CARDINI, F.: *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze 1981 p. 256.

³⁶ Numerosos textos bajomedievales recrean esta idea ya secular por entonces. Entre ellos el *Llibre de l'ordre de cavalleria* de Ramón Llull. Para una consulta fácil de este texto es factible remitir a la edición del *Guillem de Vâroich*, que en este capítulo no es más que una copia exacta de Llull: *Tractats de Cavalleria*, Ed. a cargo de P. Bohigas («Els Nostres Clàssics», Col.lecció A, vol. 57) Barcelona 1947, pp. 68-73. También es interesante en esta misma línea el texto provenzal conocido como *Lo cavaller armat* (Vid. JEAN-OLIEU, P. *Lo cavaller armat*, en: *La religion populaire en Languedoc du XIIIe. siècle à la moitié du XIVe. siècle* («Cahiers de Fanjeaux» 11) Toulouse 1976, pp. 203-216).

³⁷ CARDINI, F. *op. cit.* p. 70.

³⁸ *Ibidem*, pp. 309-314.

³⁹ Esta inscripción es la que figura en la espada «San Mauricio» del tesoro imperial de Viena (CONTAMINE, Ph. *La guerra en la Edad Media* Barcelona 1984, p. 369).

⁴⁰ Esta invocación aparece grabada en la espada «Santa Casilda» que se custodia en el Museo Instituto Valencia de Don Juan (BRUHN DE HOFFMEYER, A.: «Arms and Armour II», *Gladius* (tomo especial) 1982 pp. 63-65, fig. 12). Otra espada, conservada ésta en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, también lleva inscrita: AVE MARIA/GRATIA PLENA (*Ibidem* p. 188, fig. 65). Estos ejemplos son testimonio de una realidad a la que tampoco se sustrajeron los musulmanes. En lo que respecta específicamente a la invocación «Ave María», ni siquiera la heráldica quedó al margen de su influencia. Al respecto, es significativo el escudo del linaje catalán «Cartella» que incluía en su campo la inscripción: *Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum* (RIQUER, M. DE: *Heràldica...*, vol. I, p. 188, vol. II fig. 47, 11).



Fig. 9. Detalle del armamento ofensivo que luce el yacente (J. Yarza).

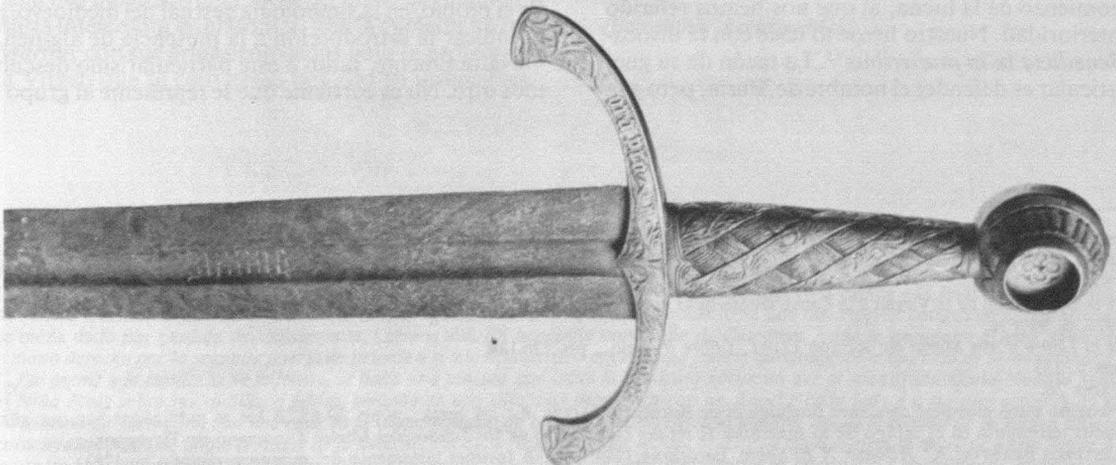


Fig. 10. Espada del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Barcelona, Archivo Mas).

catalán⁴¹. Todo ello viene a probar la generalización de un uso que en mi opinión no parece muy alejado, en lo que a sustrato de magia simpática se refiere, de los gritos guerreros corrientes en el campo de batalla, que en las huestes cristianas apelaban a la voluntad de Dios de las que ellas se consideraban instrumento⁴².

En el yacente de Pere Sitjar hallamos fiel reflejo de esta realidad contemporánea, en lo que a las inscripciones mencionadas se refiere. Incluso el artista las ha dispuesto en el lugar que les era común, según se desprende de su directo cotejo con espadas como la custodiada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Fig. 10). Pero esta representación del difunto en la cubierta, como un genuino *miles christi* y adornado con todos los elementos de un completo arnés, encaja además con la escena que hallamos en el frontal. Al menos estas inscripciones mariológicas, pueden relacionarse directamente con el papel que el artista hace jugar a la Virgen como intercesora de todos los Sitjar reunidos en él. Fácilmente puede pensarse en un caballero medieval al servicio de María (por quien se siente amparado), y bajo cuya protección ha puesto su espada, como si de la prenda usual en el amor cortés se tratara⁴³.

Recordemos al respecto, el papel que Ramon Llull hace jugar a un caballero en el capítulo *Benedicta tu in mulieribus* de su *Llibre d'Ave Maria*⁴⁴. Tras su encuentro dialéctico con el abad Blanquerna en el que cada uno de ellos defiende a su dama como la mejor, acaba convencido de que la de éste último, la Virgen, es la única de las mujeres por la que es lícito batirse. Con este espíritu se traslada a tierra de infieles y allí, tras vencer en el nombre de María a cuantos se le enfrentan, acaba muriendo mártir. El rey de ese país no soporta que el caballero haya podido demostrar con su imbatibilidad la verdad de la causa que defiende: que su dama (la Virgen) es superior a todas las demás. En realidad, Llull adopta en este ejemplo de corte mariano una clave caballeresca. En él están presentes la totalidad de los *topoi* usuales del *miles* medieval: la dama como señor, la guerra santa... Incluso la búsqueda de verosimilitud en algunos pasajes de carácter bélico, lleva a Llull a recurrir al grito usual en el comienzo de la lucha, al que nos hemos referido con anterioridad. Nuestro héroe lo hace con la invocación *Benedicta tu in mulieribus*⁴⁵. La razón de su guerra particular es defender el nombre de María, pero a la

par, la invoca directamente para lograr amparo de ese enfrentamiento que si acaba con su triunfo demostrará la justicia de su causa.

Aunque en el frontal del sarcófago se ha recurrido a una escena totalmente acorde en contextos funerarios desde el mundo antiguo⁴⁶ de la que en Cataluña se conocen varios testimonios contemporáneos, es innegable que en Rocafort adopta una formulación especial. En mi opinión es viable suponer la intervención de Guillem Nerell para explicarla. Sólo así se entiende la presencia de San Vicente que adquiere un notable protagonismo en ella y la de los restantes miembros de la familia Sitjar junto al patriarca, cuando la secuencia queda reducida usualmente a la Virgen y uno o dos ángeles que introducen al difunto a su presencia. Así aparece por tres veces en los sepulcros de la iglesia de Cervera (Lérida), otra en uno barcelonés y una más en un relieve custodiado en el Museo Diocesano de Tarragona⁴⁷.

En el frontal de Rocafort, la concreción de este tema se aleja notablemente de los restantes catalanes aunque la coherencia iconográfica se mantiene. Al respecto de la presencia del santo diácono, me parece oportuno sacar a colación el primer testamento de Alfonso X. El monarca invoca específicamente en él al santo del que recibió el nombre en el bautismo, como intercesor ante Dios⁴⁸. En realidad esta devoción de carácter personal y privado, que puede equipararse a la idea del ángel custodio, explica la aparición de un tema que va a tener una gran difusión en la pintura gótica italiana, pero también indiscutible eco en la escultura contemporánea, en obras de índole funeraria: el personaje presentado a la Virgen por un santo⁴⁹. Habitualmente el *psicopompo* por excelencia es el ángel, pero esta tarea la pudieron desempeñar de modo circunstancial, y quizá con más garantías a los ojos de los creyentes, los santos, y en el caso de Rocafort parece haber sido así.

No se trata de un santo cualquiera escogido al azar. Es San Vicente, el patrón de la capilla del castillo familiar y, por tanto, el que puede considerarse fundamentalmente protector del linaje. Su papel destacado en la escena puede deducirse del gesto de su mano derecha. Es el propio, en la simbología gestual del medioevo, para indicar la introducción a la presencia de alguien.

Naturalmente, junto a este particularismo descubrimos otro. No es corriente que se represente al grupo fa-

⁴¹ RUBIO Y LLUCH, A.: *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-aval II*, Barcelona 1921, doc. XXXIII, p. 26.

⁴² LACROIX, B.: *Dues le Volt! La Theologie d'un cri*, en: *Mélanges E.-R. Labande. Etudes de Civilisation Médiévale (IXe.-XIIe. siècles)*. Poitiers s.a. pp. 461-470.

⁴³ Sobre la asimilación de la Virgen a la dama/señora de la *fin'amors* Riquer, M. de: *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos I*, Barcelona 1975, p. 95 y ss.

⁴⁴ Véase el *Llibre d'Ave Maria* en: Ramón LLULL, *Llibre d'Amic...*, pp. 126-134.

⁴⁵ *Ibidem* p. 133.

⁴⁶ *Ibid.* nota 26.

⁴⁷ Ha recogido estos ejemplos catalanes (incluido el de Rocafort) ALCOY, R.: «A cerca...» pp. 39-65. A los ya publicados hay que añadir un nuevo testimonio en el campo de lo funerario: el relieve conservado en los fondos del Museo Diocesano de Tarragona.

⁴⁸ BALLESTEROS BERETTA, A.: *Alfonso X El Sabio*, Barcelona 1984, p. 1001 (primer testamento del monarca, dictado en 1283).

⁴⁹ Recoge abundante material sobre este tipo iconográfico en la pintura gótica italiana: SHORR, D.: *The Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, pp. 30-37. En lo concerniente a la presencia de este tema en contextos funerarios remitimos a los trabajos citados en las notas 26 y 47. Dentro del ambiente catalán del trescientos, existen dos pinturas (una conservada, otra perdida pero conocida a través de una antigua descripción) que pueden considerarse paralelos próximos de los ejemplos que recoge D. Shorr en

miliar al completo. Usualmente es sólo el difunto, el destinatario del sarcófago en definitiva, el que aparece ante María. Aquí, en cambio, descubrimos a cuatro personajes, incluida la propia viuda que vivía cuando se realizó el sarcófago. Conociendo como conocemos sus últimas voluntades, no puede suponerse que concibiera el osario de Rocafort como sepulcro familiar y que en función de ello la iconografía del frontal, preveyendo acontecimientos, reflejara ya la introducción de los Sitjar al completo a la presencia de la Virgen. No es así. Guillem debía acariciar por entonces la idea del convento mercenario en sus dominios, con su iglesia en la que pensaba disponer su sepultura, según refleja el testamento de 1367. Su presencia en el frontal es una incongruencia que, en mi opinión, sólo puede ser resultado del papel activo que jugó en el encargo. Porque sospecho que al contratar la obra en las proximidades de 1354 no sólo había perdido al marido sino también a sus dos hijas. En 1367, al dictar su primer testamento, es seguro que carecía ya de herederos directos⁵⁰, pero su política fundacional es casi inmediata al óbito del esposo lo que puede ser indicativo de una disposición libre de los bienes ya por entonces, que en caso de existir hijos no se hubiera dado.

Si la presencia de Guillem en el frontal e incluso la de las propias hijas es inusual en escenas de este género; si asimismo la incorporación de San Vicente constituye una rareza en Cataluña, a pesar de todo la coherencia iconográfica del osario persiste. Creo que la idea subyacente es la del *miles Mariae* y a ella se subordinan tanto la cubierta como el sarcófago. La originalidad y el valor del modelo que utiliza Berenguer Ferrer reside en ello. Las fuentes artísticas de las que se ha servido en términos generales pueden rastrearse, aunque ignoro paralelos equiparables. Sin embargo el protagonismo de María como intercesora ante Dios en la última hora forma parte del ambiente general de la época. Basta volver al testamento de Alfonso X ya citado, en donde refiriéndose a la Virgen dice: *ca ella es nuestra abogada e medianera entre el et nos, e ruega siempre por nos pecadores, et el quiso ser su fijo por la su voluntad, et por ruego della nos quiso salvar et sacar del poder del diablo*⁵¹.

María intercesora en el frontal, y en la cubierta un *miles Mariae*, con sus armas colocadas bajo la protección de la Virgen que se convierten por ello en invencibles,



Fig. 11. Virgen de la Costa del Montseny (Barcelona, Archivo Mas).

su estudio citado. Se trata de la pintura mural de la capilla de los Sastres, en la catedral de Tarragona (GUDIOL, J. ALCOLEA I BLANCH, S.: *Pintura gótica catalana*, Barcelona 1986, fig. 529, ref. p. 103, número de catálogo 295) en la que aparece un obispo arrodillado ante la Virgen María entronizada. Esta misma composición decoraba, al parecer, una de las paredes de la capilla «de Jesús» en Lérida, fundación de Arnau Cescomes, más tarde arzobispo de Tarragona. Esto es lo que hemos hallado en una descripción antigua de la Seo leridana, que se había dado por perdida definitivamente. Leemos allí: *En la capilla nombrada de Cescomes / que se encuentra al salir de la cathedral a mano derecha por la segunda puerta de oriente a si a los claustros / encima una puerta quadrada de la sacristia de la mencionada capilla (...) al entrar a la capilla se ve enfrente, se halla una pintura que imita la escultura gótica en que se manifiesta Maria Nuestra Señora con el Niño Jesús sobre sus rodillas o faldas, sentada en una silla muy magnífica con un Angel a cada lado y a sus pies arrodillado el Señor Arzobispo de Tarragona con una cruz en la mano a modo de báculo, vestido de capa y mitra. Sobre la corona de la Virgen dice con este carácter «Bta Maria». Sobre el Angel de la derecha, i el de la izquierda estas letras «ANG(E)-LUS» i encima la mitra de dicho Señor Arzobispo se lee «Archiepiscopus Tarracone».* (Marcos PRÓCULO, *Colección de lápidas existentes en la antigua y abandonada catedral de Lérida*, Lérida 1788, Vic, Archivo Capitular, Papeles del canónigo J. Ripoll Vilamajor, Varios 16, en 4.º, fol. 99. La información —en catalán— se repite de nuevo en el fol. 101, aunque es más breve).

⁵⁰ Vid. la nota 21.

⁵¹ BALLESTEROS BERETTA, A. *op. cit.* p. 1.001.

dispuesto para una guerra justa, tal es la creación de nuestro escultor. En contexto funerario, la guerra justa puede adoptar incluso matices particulares que enriquecen el significado último de la iconografía global. El diablo acecha al difunto y es el mayor peligro (enemigo) del alma en esa última hora. Probablemente el carácter apotropaico del armamento defensivo, consecuencia de las advocaciones marianas que se han grabado en él, harán invencible al caballero en ese crucial y definitivo encuentro.

3. LA VIRGEN DE LA COSTA DEL MONTSENY (BARCELONA)

Esta imagen de María con el Niño, (Fig. 11) labrada íntegramente en alabastro, ha llamado repetidamente la atención de los historiadores del arte⁵², pero puede afirmarse, a pesar de ello, que su estudio definitivo está aún por hacer. Incluso es posible añadir a lo dicho que, en aquellos casos en que se han avanzado opiniones al respecto de su cronología o estilo, éstas no han sido muy acertadas⁵³. La razón de todo ello radica en el original tratamiento escultórico dado a las telas, más próximo para muchos al propio del denominado *gótico internacional* que al arte de mediados del siglo XIV, momento en el que se labró la pieza. Sin embargo su originalidad no se detiene ahí. También desde el punto de vista iconográfico encierra interés y además está firmada.

La Virgen de la Costa del Montseny constituye un testimonio irrefutable de que en ocasiones iconografía y estilo van de la mano. Porque, en realidad, estamos ante una obra muy especial dentro de la producción de Berenguer Ferrer que pone de manifiesto los débitos del artista respecto a los talleres escultóricos de la Francia meridional de mediados del siglo XIV. La hipótesis que puede explicar esta dependencia la desarrollaremos con todo detalle en las conclusiones. Pero conviene subrayar este aspecto relevante en el arte de maestro Ferrer, porque de toda la producción que puede serle adscrita, esta obra es la más paradigmática en este sentido.

María, representada de pie, sostiene a Jesús con su brazo izquierdo. Este juega con un pájaro que le muerde el dedo. Hasta aquí la iconografía no se aleja en absoluto del tipo más difundido en Cataluña. Sin embargo, existe un detalle en el que aún no nos hemos detenido que

merece nuestra atención: María sostiene un libro con su mano derecha. Cuando anunciamos las relaciones de esta obra con el arte del mediodía francés, ya señalamos que éstas eran tanto estilísticas como iconográficas. Precisamente a mediados del siglo XIV, se difunde en esa área un tipo de Virgen que se distingue del más usual en el norte de Francia, porque lleva libro y usualmente carece de corona⁵⁴. La imagen que estudiamos, aunque esté coronada, tiene un libro en su mano del que raramente se acompañan las imágenes de María en Cataluña, salvo cuando se hallan en la misma situación de la que analizamos: relacionadas con el Midi⁵⁵.

Desde el punto de vista formal, esta vinculación con el arte meridional es aun más manifiesta. La figura femenina presenta un acusado *hanchement* que ya está muy presente en las figuras surgidas del denominado *taller de Rieux* que se halla en el origen de esta escuela⁵⁶. Pero también esta en la línea de *Rieux* el tratamiento del cabello en María y su Hijo, así como el plegado de las telas. Una de las fórmulas de taller de estos artistas tolosanos que encierra más atractivo es precisamente el manierismo que se evidencia tras las ondulantes cabelleras o barbas, a la par que tras el plegado en cascada de las telas. Tanto lo uno como lo otro están presentes en la escuela que analizamos, aunque no se trata de una pieza relacionada directamente con la producción de los maestros iniciadores de la escuela, sino más bien vinculada con la de sus seguidores. En este sentido me parece oportuno traer a colación la Virgen de Azille Minervois (Aude)⁵⁷, por hallarse en una línea similar a la catalana. Personalmente creo que esta obra es la realización más lograda del artista, y este convencimiento me hace sospechar si la firma autógrafa en su base no será indicio de que su autor la reconocía a su vez como tal.

Para terminar con ella, sólo me resta responder con una evidencia a las dudas que pudieran surgir en cuanto a la identificación del *B(ere)ng(arius):f:...* con el Berenguer Ferrer de Manresa. Basta comparar la imagen de esta Virgen con la que preside en frontal del sarcófago de Pere Sitjar a la que éste y su familia invocan (Fig. 12). Una y otra coinciden en sus más mínimos detalles. Incluso para avalar esta dependencia respecto al arte del Midi, la segunda luce un gran nimbo, con rayos radiales, característico de esta escuela.

La Virgen de la Costa del Montseny figura en las Visitas Pastorales más antiguas conservadas de esta igle-

⁵² Vid. nota 3.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Sobre esta variante meridional de la iconografía mariana: BOUSQUET, J.: «Réflexions sur l'iconographie de la Vierge dans la sculpture méridionale au XIV^e siècle. La Vierge aux Colombes de Montpezat de Quercy et Notre-Dame des Embergues à Rodez», *Procès-Verbaux des séances de la Société des Lettres Sciences et Arts de l'Aveyron*, XXXVII, 1954-1958, pp. 225-242. MERAS, M.: «La Vierge aux Colombes de Montpezat et la sculpture toulousaine», *Revue des Arts*, 2, 1959, pp. 57-60. MERAS, M.: «Deux Vierges à l'enfant languedociennes. Contribution à l'étude de l'architecture gothique méridionale», *Gazette des Beaux Arts*, 67, 1966, pp. 241-244. BOUSQUET, J.: «Le problème de l'originalité de l'école de sculpture languedocienne à la fin de l'époque gothique», *L'Information d'histoire de l'Art*, 5, 1968, especialmente pp. 210-213. Por último: HENG, M.: «Autor de l'atelier de Rieux: un groupe de Vierges à l'enfant au XIV^e siècle», en: *96^e Congrès National des Sociétés Savantes...*, vol. II, pp. 130-114.

⁵⁵ Vid. nota 9.

⁵⁶ Además de remitir al estudio clásico de Barbara Mundt para esta comprobación (Vid. *supra*), véase también el catálogo *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, París, Grand Palais 1981, especialmente pp. 106-109 (números de catálogo 53 a 56).

⁵⁷ *Ibidem*, número de catálogo 57, p. 110.



Fig. 12. Detalle del frontal de Rocafort del Bages.
 La Virgen entronizada con Jesús en sus rodillas (J. Yarza).

sia (siglo XV), donde presidía ya entonces el altar lateral en el que ha continuado⁵⁸. Naturalmente esto apunta claramente hacia una directa relación laboral de Berenguer Ferrer con los representantes de este municipio, o con algún particular que podría haberla encargado para la iglesia. Yo me inclino más por la primera alternativa, dado que la escultura carece de signos heráldicos, lo que sería normal de tratarse de una obra patrocinada privadamente. Si tenemos en cuenta esta posibilidad, es evidente que el ámbito laboral del artista se extendió bastante más allá de Manresa donde tenía abierto su taller y quizá este hecho pueda considerarse indicativo de particular éxito en la época. Yo estoy persuadida de que fue un escultor de éxito y en base no sólo a este encargo. Creo que otros proyectos en los que intervino y que trataremos ahora, lo confirman.

4. VALORACION DEL ARTE DE BERENGUER FERRER

El osario de Rocafort y la Virgen de la Costa nos ponen en contacto con un escultor imaginativo y poseedor de un buen oficio, aunque irregular. Así, mientras domina el bulto redondo, se le resiste claramente el relieve,

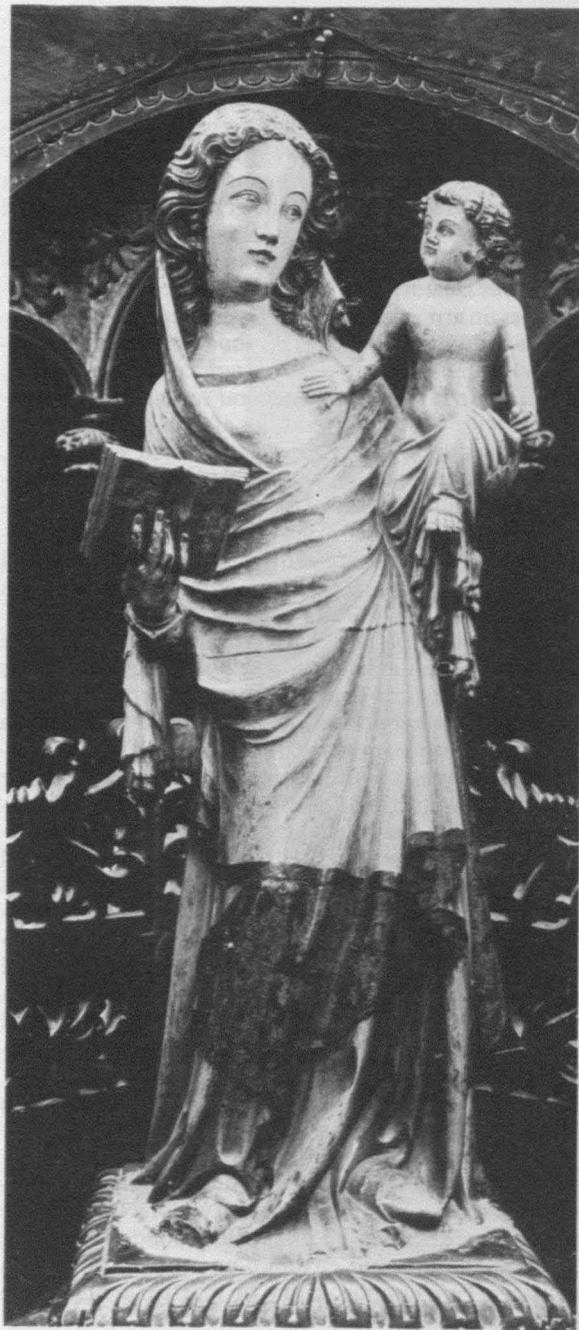


Fig. 13. Virgen del Patrocinio de Cardona
 (Barcelona, Archivo Mas).

y esto se acusa de modo especial en el sepulcro. Si se comparan allí el frontal y el yacente, es fácil observar que son obra del mismo artista, pero debido a problemas técni-

⁵⁸ Las recoge MARTÍ I BONET, J. M. *op. cit.* p. 111, nota 10.

cos hay una notable distancia en cuanto a la calidad. Berenguer Ferrer tiende de forma acusada hacia el preciosismo y si se enfrenta con un relieve no renuncia a ello. Como consecuencia, uno de los estilemas más característicos de su producción tiene efectos contrapuestos según el lugar donde se emplee. Es evidente que los pliegues múltiples y un tanto barrocos tan usuales en la obra del artista, desmerecen en parte el acabado del frontal del sarcófago, mientras en la Virgen exenta constituyen su principal atractivo. También su tendencia a reproducir lo más aleatorio, ese gusto omnipresente por la anécdota, es un arma de doble filo. En el sarcófago, por ejemplo, la indumentaria de los personajes incluye todo género de complementos: *paternosters*, coronas, espada..., aun cuando la superficie a decorar sea en extremo limitada. Frente a estas torpezas, los efectos que obtiene en el bulto redondo son de una gran calidad y exquisitez. Es paradigmático en este sentido el yacente en el que destaca el trabajo delicado del rostro y de la totalidad de elementos que componen el arnés militar. Otro tanto sucede con la Virgen, donde la labor paciente destaca en el cabello tanto de María como del Hijo y, obviamente, en las telas.

Existe otro aspecto en la producción del escultor que requiere nuestra atención y que puede explicar ciertas particularidades de su arte. Ya hemos subrayado, en su momento, los débitos que la Virgen de la Costa acusa respecto al tipo iconográfico propio de la Francia meridional. No es esta la única imagen de María que puede adscribirse al artista donde se ha recurrido a este prototipo. Por tanto esta dependencia del Midi no es algo circunstancial a este encargo. El modelo formaba parte del repertorio de maestro Ferrer. Otros recursos en sus obras tienen idéntico origen: los nimbos, por ejemplo de María y San Vicente en el frontal del sepulcro, son los mismos que ostentan los santos y apóstoles de la capilla del obispo de Rieux en Toulouse⁵⁹. Por otro lado, es bien evidente que el trabajo de las telas y el cabello remite al mismo lugar en el que se hallan las fuentes de estas especificidades iconográficas que utiliza el escultor.

Sin embargo, el arte de Berenguer Ferrer se desarrolla por caminos diferentes a los que sigue la escuela escultórica de la Francia meridional. Como consecuencia puede afirmarse que existen puntos de coincidencia y también diferencias notables entre uno y otra. No es posible presentar al artista como un continuador de Rieux en la línea que lo será, por ejemplo, un artífice como Joan Avesta⁶⁰. Pero tampoco como un maestro al margen de esta tradición.

Inicialmente, cuando comencé a trabajar sobre él, creí que el eco que su obra evidenciaba respecto al Midi podía deberse a algo cercano al azar. En Cardona se con-

serva una magnífica imagen de la Virgen María que se debe sin duda directamente a los propios escultores que trabajaron en la capilla de Jean Tissandier de Toulouse (Fig. 13)⁶¹. Es evidente su calidad y es factible suponer que su llegada a Cardona, villa vecina a Manresa y para la cual según veremos trabajó nuestro artista⁶², pudiera haber impactado a los artistas del momento. El único problema reside en la existencia de un dato histórico fechado, que recoge la noticia del arribo de la imagen en 1423 a Cataluña, procedente de Marsella, donde la obtuvo un Conde de Cardona como botín de guerra⁶³. Naturalmente una imagen que llega a un lugar en pleno siglo XV no puede haber ejercido influencia retrospectiva sobre los escultores que trabajaron en él durante el siglo XIV. En consecuencia creo más viable suponer que si Joan Folc I trajo la imagen marsellesa a sus dominios fue porque respondía al mismo tipo iconográfico de las que habían circulado por Manresa y su área vecina 100 años antes y poseían, por entonces, el prestigio que una devoción centenaria confiere a los iconos. Aunque el botín de guerra es usual, no es tan frecuente que se transporte una escultura que sobrepasa el metro y medio de altura. Tienen que existir buenas razones para ello.

Desechada la vía del mimetismo como clave del arte de Berenguer Ferrer, es obligado buscar otros caminos. Por otro lado, es evidente que los tipos físicos que utiliza, presentan coincidencias con los usuales entre los artistas meridionales en un punto determinado: los rostros generalmente son grandes y anchos y prácticamente no presentan protuberancias. La barbilla, los ojos o la nariz sobresalen muy poco, y aun mucho menos cuando se trata de un trabajo en relieve, todo lo cual revierte negativamente en el acabado del mismo.

Por todo lo apuntado, creo necesario suponerle al artista manresano un directo conocimiento del trabajo de estos artistas activos en el Midi desde 1330. Ignoro cuál fue la vía exacta, pero todo apunta en esta dirección cuando se analiza su obra. No sólo iconográficamente sino también en el plano formal es evidente su dependencia de estos modelos, aunque luego la calidad de sus trabajos no alcance ni de lejos el excelente nivel en el que se movieron, sin altibajos, los artistas del denominado *taller de Rieux*, de quienes prácticamente fue contemporáneo.

5. OTRAS OBRAS DE BERENGUER FERRER

En la introducción de este estudio anunciamos un catálogo de la obra del artista bastante amplio. Evidentemente, tratar de presentar a un maestro prácticamente

⁵⁹ Para facilitar esta comprobación remitimos al catálogo *Les Fastes...* pp. 108-109, piezas número 54 y 55.

⁶⁰ *Vid.* nota 8.

⁶¹ *Vid.* nota 9.

⁶² Remitimos al apartado 6 de este estudio.

⁶³ SERRA VILARO, J.: *Història de Cardona I: els senyors de Cardona*, Tarragona 1966, p. 353. Aunque este autor (p. 352) data el saqueo de Marsella de 1443, se trata de un error pues éste tuvo lugar en 1423 (SOBREQUES, S.: *Els Barons de Catalunya*, Barcelona 1980, 4.ª ed. p. 174).

desconocido hasta ahora, a quien adscribimos un total de cinco obras, algunas documentadas y otras atribuidas, suponía hallar previamente la clave más adecuada para ello. Finalmente nos decidimos a comenzar por aquellos trabajos que le pertenecen de forma indiscutible, bien porque se conservan los documentos acreditativos, bien porque están firmados. Este es el caso del sepulcro de Pere Sitjar y de la Virgen de la Costa del Montseny. Ahora pasaremos al análisis de los restantes. Se trata de dos nuevos sepulcros y de una imagen de la Virgen que, tras un estudio comparativo con las obras anteriores, pueden también atribuirse a nuestro artista.

6. EL SEPULCRO DE LA COLECCION «CONDE DE GRAMEDO»

a) Introducción

La antigua fotografía de un yacente gótico, con una sucinta inscripción en el dorso, nos puso sobre la pista de una obra cuya localización actual ignoramos, pero de la que, con pocas dudas, podemos determinar su origen y también adscribirla con total seguridad a la producción de Berenguer Ferrer ⁶⁴. Aunque la iluminación de la pieza cuando se realizó la toma imprime una cierta dureza a los rasgos del personaje representado, esta vinculación del yacente con el arte del artista manresano está fuera de dudas (Fig. 14).

Por otro lado, la breve nota que figura en el reverso es un dato de gran valor, pues permite situar el origen preciso del sepulcro. Si la escasa documentación conocida por el momento, ilustra sobre las vinculaciones del escultor con la pequeña nobleza afincada en las proximidades de Manresa, esta nueva obra descubre, en cambio, sus contactos con uno de los linajes más sobresalientes de la Cataluña medieval: los Cardona. Se trata de un importante factor a considerar en la evaluación de la categoría y amplitud de su específica clientela.

Duc de Cardona. App(artien) à M(adame) la C(omtesse) de Gramedo. 44 rue Faber. es lo que figura en el dorso de la fotografía. Se trata de una dirección parisina. Conecté con el único superviviente de esta familia ⁶⁵, en un intento por conocer más datos sobre la pieza: alguna noticia sobre su paradero actual, cuándo se adquirió, si fue o no fue vencida posteriormente, dimensiones, etc. Debo decir que mis intentos resultaron vanos. Se me negó cualquier información al respecto. Por este motivo debo presentar ahora la obra tan desnuda: simplemente su fotografía.



Fig. 14. Colección del Conde de Gramedo, París.

Figura yacente de un sepulcro.

(París, Museo del Louvre, Servicio de Documentación).

⁶⁴ Hallé la fotografía en el Servicio de Documentación del Departamento de Escultura del Museo del Louvre (Caja: «Tombeaux»). Desde aquí quiero agradecer la amable acogida que me brindaron todas las documentalistas, y las facilidades que para consultar el material del Archivo del Departamento me dio Mm. François Baron, la conservadora de la sección medieval.

⁶⁵ Me refiero a Mm. Carlota de Gramedo (6 rue Montessuy, París). Gracias a la consulta del «Bottin Mondain», que me hizo conocer François Baron, pude seguir la pista de esta familia desde principios del presente siglo. Allí encontré a la presumible poseedora del sepulcro cuando fue realizada la fotografía (Mm. la Comtesse de Gramedo, con domicilio en el 44 de la «rue Fabert»). Creo que se trata de la viuda de Edouard de Gramedo, Ethel Spencer Brow, quien en 1969 todavía residía en el hotel particular de la familia, a cuya dirección corresponde la anotación del dorso de la fotografía.

Ignoro incluso si los Condes de Gramedo poseyeron el sepulcro entero o solamente el yacente. A partir del documento gráfico que poseo este hecho no queda claro. Se reproduce la figura de un caballero vestido con un completo arnés. Sin pasar a detalles más puntuales, una primera observación de la obra ya evidencia su proximidad tanto iconográfica como estilística, con la cubierta del osario de Pere Sitjar. En uno y otro caso se repiten meticulosamente los mismos elementos de la indumentaria: cota de mallas con perpuente superior, almofar en la cabeza, rodilleras y gamberas en las piernas, esarpes en los pies. Incluso el armamento defensivo coincide: de una correa pende a la izquierda una larga espada y a la derecha una daga. Entre uno y otro se detectan dos únicas variantes. Una de ellas afecta a los animales situados a los pies de los caballeros, que en el caso de Pere Sitjar es un perro y en el del Cardona un león. Este detalle que en principio puede parecer casual creo que no lo es en absoluto. Ya he señalado con anterioridad que Berenguer Ferrer a pesar de trabajar con modelos muy determinados de lo que son prueba evidente los yacentes que analizo, los adapta a las necesidades del encargo. Así, al representar a un miembro de la pequeña nobleza recurre al perro como compañero del difunto. En cambio, cuando se trata del integrante de la familia Cardona sustituye al perro por un león, y ciñe la cabeza del mismo (la segunda variante a la que antes nos referíamos) con una delicada diadema floral⁶⁶.

Si las relaciones del yacente de Rocafort del Bages y éste que analizamos ahora se manifiestan muy estrechas en lo que respecta al tratamiento general (basta comparar en lo estilístico ambos rostros y el trabajo de los componentes del arnés), existen detalles particulares que vienen a ratificar lo dicho. Si señalamos en su momento el interés y a la par la rareza de las inscripciones que adornaban la espada y la daga del yacente de Pere Sitjar, debemos volver en los mismos términos a hablar de ello. Aunque la fotografía no permite descifrar su contenido, es evidente que de nuevo hay inscripciones en el pomo y cruz de la espada, y en la cruz de la daga en la figura de este miembro de la familia Cardona. Evidentemente tal constatación viene a apoyar nuestra hipótesis de que se trata de una obra de Berenguer Ferrer. Quizá, como avanzábamos al principio, se pueda incluso identificar a su destinatario.

b) Hipótesis acerca del destinatario del sepulcro

La crónica de una excursión científica de finales del siglo XIX (circa 1887-1891), informa sobre la existencia

en los claustros de la colegiata de San Vicente de Cardona de: *duas sepulturas del segle XIII ab estatua jacent, un sarcofach y una lapida del XIV, haventsen tret calchs y copies de les llegendes que contenen...*⁶⁷. En la misma se hace alusión también a una plancha de bronce, de carácter funerario, que fue vendida por entonces al extranjero⁶⁸.

No se nos escapa el interés de este último comentario, que avala la idea de que la colegiata de Cardona, ya bastante expoliada a causa de su transformación en fortaleza militar en pleno siglo XVII, aún era codiciada a finales del siglo XIX por los anticuarios. Presumiblemente el sepulcro que estudiamos fue vendido por entonces.

Yo no creo que deba ponerse en duda la identificación del yacente que figura en el reverso de la fotografía original. La anotación *Duc de Cardona* tiene verosimilitud histórica y, además, el hecho de tratarse de una obra de Berenguer Ferrer constituye un argumento más de apoyo a esta posibilidad. Por un lado, usualmente, el origen de las obras que salieron de España a finales del siglo XIX, principios del XX, era conocido. No había razón alguna para ocultarlo. La compra-venta era perfectamente normal y no pesaba ninguna reglamentación sobre los objetos que pudiera llevar a los anticuarios a ocultar este dato. Basándome en este hecho, creo que si los Condes de Gramedo poseedores de la pieza la consideraban la imagen de un miembro de la familia Cardona no hay por qué dudar de esta identificación⁶⁹. A otro nivel, la pertenencia de la pieza a la producción de Berenguer Ferrer, un escultor manresano, creo que también avala la idea. Parece viable, considerando la proximidad existente entre Cardona y Manresa, que ante la necesidad de encargar el sepulcro para uno de sus miembros, los Cardoná acudieran al artífice idóneo de un lugar cercano al centro de su señorío.

En mi opinión, el problema no radica tanto en la validez de la identificación, como en el hallar entre los Cardona al candidato más idóneo para este monumento. Sant Vicenç de Cardona, si nos atenemos a las noticias conocidas, debió ser un magnífico panteón nobiliario. El cronista doméstico J. Llobet en su: *Declaración del árbol de la genealogía...* (Barcelona 1665)⁷⁰, hablan de 23 enterramientos repartidos entre el interior de la iglesia y el pórtico construido a los pies de la misma. Mayoritariamente los miembros del linaje habían sido inhumados allí desde época románica. Aunque del total de sepulcros una buena parte eran tardíos, había otros medievales. En mi tesis doctoral pude determinar a quie-

⁶⁶ Vid. nota 31.

⁶⁷ «Excursions a Cardona y Solsona», *L'Excursionista*, III, 1887-1891, p. 77.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁹ Quizás es oportuno traer a colación que en una subasta pública celebrada en París en 1903, se vendió un plorante procedente de Poblet, al dorso del cual estaba escrito: SACADO DEL PANTEON DEL REY DON JAIME EN POBLET, ANNO 1836. No se trata de una indicación que deba ponerse en entredicho por cuanto el plorante encaja estrechamente con otros de idéntica procedencia.

⁷⁰ Toda la información que facilitó Llobet sobre este punto la recoge: SERRA VILARO, J. *El castillo de Cardona*, Manresa 1953, p. 28 y ss.

⁷¹ ZAMORA, F. DE: *Diario de los Viajes hechos en Cataluña*, Ed. de Ramón Boixareu, Barcelona 1973, pp. 129-130.

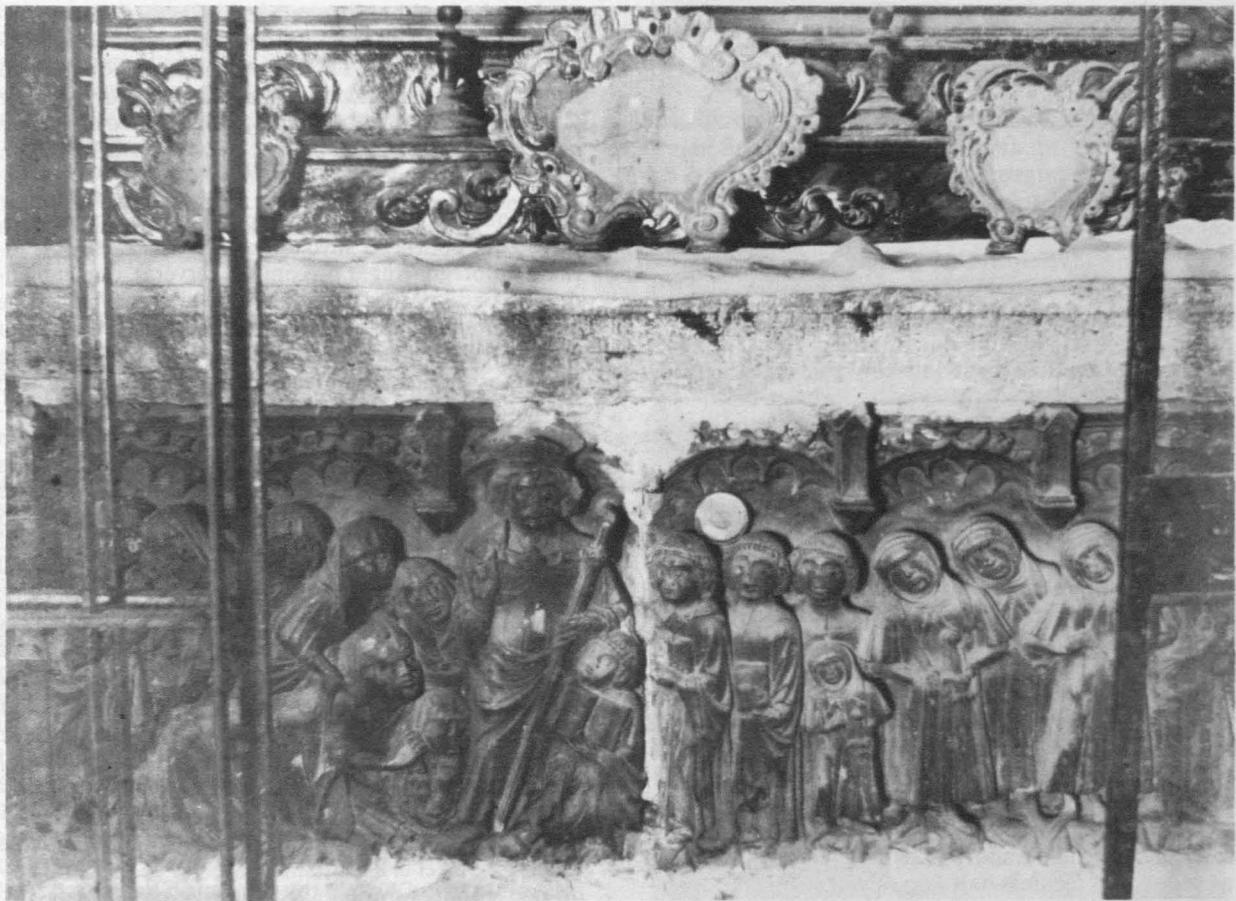


Fig. 15. Frontal del sarcófago de Torà de Riubregós, ahora en la Walters Art Gallery de Baltimore (Barcelona, Archivo Mas).

nes correspondían algunos de los últimos, en concreto los góticos⁷².

Uno de ellos era el Hug, fallecido en 1334. Las descripciones antiguas lo sitúan del lado de la epístola: *al pie de las dos escales del presbiterio...*⁷³. Se trataba, según Llobet, de un monumento funerario de estuco que ostentaba en su cubierta una figura yacente, vestida con cota de mallas. Su cabeza, cubierta por un almofar, la ceñía una corona floral⁷⁴. Aunque el material del que se habla es el estuco, y parece difícil reconciliarlo con la piedra que se ha utilizado según permite deducir la fotografía en la que estudiamos, creo que quizá se trate de un error del cronista. En ocasiones estos eruditos del siglo XVII incurrieron en equivocaciones de este tipo. La reiteración de Zamora sobre el mismo asunto no es significativa, pues basta cotejar el párrafo que dedica a Sant Vicenç para observar que sigue fielmente la descripción

de Llobet. Si exceptuamos esta disonancia, el yacente de la colección Gramedo se adapta a la noticia, somera ciertamente, que da Llobet del Hug de Cardona. Sopesando todos los hechos, me decanto claramente por esta posibilidad. De todos los miembros del linaje, Hug, por la fecha de su muerte (1334), se convierte en el candidato más adecuado para este sepulcro. Recordemos al respecto que las únicas fechas conocidas por ahora en relación a la actividad de Berenguer Ferrer en Manresa corresponden a 1354-1355.

7. BERENGUER FERRER Y MANRESA

Nuestro artista se identifica como escultor de Manresa en los dos documentos que de él se conocen por el mo-

⁷² ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *La escultura...*, vol. I, p. 305 y ss.

⁷³ ZAMORA, F. DE *op. cit.* p. 130.

mento. Naturalmente esto presupone un asentamiento en la villa y la existencia de una demanda regular por parte de sus habitantes, sus instituciones religiosas, etc. Incluso como he apuntado en la introducción, queda abierta la posibilidad de su pertenencia a alguna dinastía de artistas, lo que sin duda habría favorecido aún más la afluencia de encargos. Se hace obligado, por tanto, detenernos en la Manresa de mediados del siglo XIV y buscar aquellas obras que pueden deberse a nuestro artista.

Conviene advertir que no es tarea difícil, porque ya en los inicios de este trabajo se puso de manifiesto la clara dependencia que acusaban respecto a su arte, piezas como la Virgen con el Niño que preside el portal norte de la Seo y un sepulcro en su interior⁷⁴. En cambio, aunque es patente la proximidad existente entre las ménsulas de formas grotescas que utiliza Ferrer como base del osario de Rocafort y algunas figuras de este género que adornan los capiteles de las portadas norte y sur de esta misma iglesia, e incluso con otras ménsulas conservadas ahora dentro de ella como soporte también de sepulcros⁷⁵, existe una diferencia cualitativa entre unas y otras. Creo que son obra de un artista distinto y más fino que maestro Ferrer, aunque pueden aceptarse contactos entre la producción respectiva, al menos en este terreno formal e iconográfico.

De la obra que hemos conseguido reunir alrededor de Berenguer Ferrer, a la que ahora sumaremos las piezas manresanas, no se desprende la existencia de taller alguno (reducido o amplio). Las desigualdades que se detectan en su producción, de la que el osario de Rocafort se constituye en paradigma, no obligan a recurrir necesariamente a colaboradores. Las dificultades intrínsecas a las distintas técnicas han sido salvadas unilateralmente por los artistas en ocasiones y en otras no. Aquí es el relieve el que se resiste a maestro Ferrer. Insisto pues que, aunque debe presuponerse algún ayudante, nada indica que poseyera un taller en el sentido más completo del término.

Sin embargo, creo posible sugerir su asociación con un artista, del que no se conoce más que una noticia do-

cumental por ahora. Me refiero al Bernat Pintor, vecino de Manresa y oriundo de Berga, cuya presencia se registra en Cervera en 1378. Aquel año, con motivo de su contrato de sociedad con el también escultor Jordi de Deu, se identifica a sí mismo como: *maestre de images de pedra, de fusta e de pinzell nadiu de la vila de Berga, ara habitador de la ciutat de Menresa...*⁷⁶.

Aunque no poseo ningún documento que lo acredite, pienso que podría ser suyo un sepulcro que existió en Torà de Riubregós (lugar próximo a Cervera), que habiendo sido dado por destruido durante la guerra civil⁷⁷, he reencontrado en un museo norteamericano⁷⁸. Esta obra (Fig. 15), de la que sólo se conserva el frontal, presenta contactos demasiado estrechos en el orden compositivo con la obra de maestro Ferrer (concretamente con el osario de Rocafort) para ser casuales. Bernat Pintor es un artífice procedente de Manresa que en las proximidades de 1378 aparece por Cervera. En mi opinión es factible suponerlo artífice de esta obra porque además de lo apuntado, existe un dato nuevo que apoya esta interpretación. El sepulcro de Torà perteneció a un miembro de una línea colateral de los Cardona, cuyo señorío territorial estaba radicado en la Segarra. Ya sabemos de la importancia que la voluntad de emulación ha tenido secularmente como motor de la historia del arte. Es razonable suponer que los miembros de esta rama familiar conocían San Vicente de Cardona, en cuyo interior se guardaba al menos un sepulcro de Berenguer Ferrer (el que suponemos perteneciente a Hug). Hacia 1370, cuando se concibe la idea de proporcionar enterramiento adecuado a la dignidad de Pere de Cardona, pudo pensarse fácilmente en el artista manresano, y si ya había fallecido por entonces, probabilidad por la que me decanto, en algún antiguo colaborador o continuador de su arte⁷⁹.

Es evidente que el resultado apunta a la idea de que este sepulcro fue labrado por alguien que conocía muy de cerca la obra de Berenguer Ferrer, pero no directamente por él. Las figuras que componen la escena de la ab-

⁷⁴ Aunque me parecen evidentes las relaciones con la obra de Berenguer Ferrer de un santo obispo existente en la Seo manresana (GASOL, J. M. *op. cit.*, fig. p. 91) el resultado de una reciente restauración (*Ibidem* fig. p. 258) no creo que me permita por el momento confirmar mi primera impresión. Por este motivo no se incluye en este estudio.

⁷⁵ Remito al material gráfico reunido por GASOL, J. M. *op. cit.* para la ilustración de su estudio, especialmente a las fotografías de las páginas que siguen: p. 185, 186, 187, 188, 204, 205.

⁷⁶ DURAN I SANPERE, A.: «L'Art antic a l'església de Santa Maria de Cervera», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXXII, número 333, octubre 1922, apèndix II, pp. 313-315.

⁷⁷ La atribución de la obra a Bernat Pintor ya la realicé en mi tesis doctoral: ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *La escultura...*, vol. I, pp. 333-334.

⁷⁸ La pieza debió salir de España el segundo tercio de nuestro siglo. En una publicación de la Walters Art Gallery de Baltimore de 1936, se publica su fotografía y una somera descripción (*Handbook of the Collection, Baltimore, Walters Art Gallery, Baltimore 1936*, figura y referencias en página 77). Se da como origen catalán, aunque la iglesia de la que se considera procede (Marciac) no lo es en modo alguno. Tampoco se identifica exactamente la naturaleza de su iconografía pues se habla de san Agustín acompañado por los miembros de una comunidad religiosa. En el catálogo de una exposición en la que nuestra obra fue exhibida, estos datos varían algo. Se trata de la muestra *The International Style. The Arts in Europe around 1400*, Walters Art Gallery, Baltimore 1962, número de catálogo 97, pp. 96-97, plancha LXX. Aquí se informa de que la pieza fue adquirida directamente por Henry Walters en París y se la considera originaria de la diócesis francesa de Auch, en concreto de la iglesia de Marciac (Gers). Al respecto de esto último creo que una directa comparación de la fotografía que se publica, con la antigua del Archivo Mas de Barcelona (clixé D-3252) en la que el relieve aparece engastado bajo un altar, deshace cualquier duda al respecto.

⁷⁹ Sobre el destinatario del sepulcro, y las particularidades de este relieve del que ofrezco algunas novedades ahora, estoy preparando una pequeña nota.

solución: un obispo en el centro flanqueado por plañideras y acólitos, nada tienen que ver con los personajes que se deben al artista. En cambio, es evidente que la escena está enmarcada por un sistema corrido de arquerías idéntico al del sepulcro de Rocafort (los dos únicos casos detectados por mí). Además, en lo estilístico, el recurso a la tela sobre la que se disponen los personajes y que desborda casi el límite externo del relieve, está tomada también del osario ya mencionado.

8. LA VIRGEN DE LA PUERTA NORTE DE LA SEO DE MANRESA

Una escultura de la Virgen con el Niño, en piedra, preside desde antiguo la portada norte de la Seo de Manresa (Fig. 16). Probablemente ya fue concebida inicialmente para este lugar, pues se trata de una imagen de gran tamaño, apta para un exterior. Además, su colocación sobre el dintel y delante de un tímpano ciego, repite la solución adoptada en otras ocasiones por el arquitecto Berenguer de Montagut. El maestro contrató en 1322 la obra de esta iglesia manresana y trabajó a la par en ella y en la de Santa María del Mar de Barcelona⁸⁰. En esta última es precisamente donde descubrimos el mismo tipo de portada que en Manresa. Incluso, en algún caso, se ha recurrido a la imagen en bulto redondo para adornar la zona central⁸¹. Estas coincidencias que apoyan la suposición al respecto del destino inicial de la pieza, también constituyen un argumento favorable a la contemporaneidad de la portada y de la Virgen, punto éste de innegable importancia en el análisis de la obra, que retomaré en su momento.

La Virgen que estudiamos ha llamado escasamente la atención de los historiadores y, aun en esas contadas ocasiones, o bien se la ha juzgado muy duramente desde el prisma artístico, o se ha atribuido a maestros que nada tienen que ver con su labra, o la cronología que se ha avanzado en relación a ella, como ya es usual en la producción de Berenguer Ferrer, es extremadamente tardía. De lo apuntado, fácilmente puede colegirse que estamos ante una obra que ha disfrutado de escasa fortuna en la historiografía tradicional.

Cuando me interesé inicialmente por esta Virgen, consideré que se trataba de un caso evidente de mimetismo respecto a otra pieza, conservada ésta en Cardona, la denominada Virgen del Patrocinio (Fig. 13). Los datos históricos, no obstante, como se ha visto con anterioridad⁸², desmienten esta hipótesis. Lo que es indiscutible, sin embargo, es la clara dependencia de esta cultura man-



Fig. 16. Virgen de la portada norte de la Seo de Manresa.

⁸⁰ GASOL, J. M. *op. cit.* p. 66 y ss. DURÁN I SANPERE, A.: *Per la història de l'Art a Barcelona*, Barcelona 1960, pp. 10-26.

⁸¹ Así ocurre en la puerta conocida como «dels Sombrerers» o en la «del Fossar de les Moreres». Aunque esta última carece de imagen está organizada exactamente igual. AINAUD, J. GUDIOL, J. VERRIE, F.-P. *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid 1947, vol. de láminas, figs. 723, 722.

⁸² *Vid.* apartado 4 de este estudio.

resana respecto a modelos iconográficos foráneos. Ya se ha visto que la escultura autógrafa que nuestro artista realizó para la iglesia de la Costa del Montseny se halla en estos mismos parámetros.

La Virgen representada de pie, sostiene la flor usual en una mano y con el brazo izquierdo al Hijo. Este, vestido con una túnica muy ceñida al torso, que cae en su parte baja creando múltiples pliegues en cascada, ostenta una cabellera muy rizada. Esta es una característica que conviene retener en vista a la atribución de la pieza. La indumentaria de María consiste en una túnica inferior, sobre cuyo escote bastante pronunciado destaca un adorno floral, y sobre ella un amplio manto que cubre parcialmente la cabeza desde donde cae hasta los pies. Precisamente el artista, como ocurre en otros casos, se ha servido de él para componer ese plegado extremadamente manierista al que es tan dado. Los pliegues en cascada reaparecen abundantemente en la zona inferior de la escultura. De nuevo hay que destacar dos particularidades en función de su adscripción posterior: la inexistencia de corona sobre la cabeza de la Virgen, por un lado, y el preciosismo con el que se ha tratado la ondulada cabellera.

Antes nos referíamos a la poca fortuna de esta obra entre los historiadores. Además de fecharla más de un estudio como obra de finales del siglo XIV⁸³, en un caso en que se ha avanzado una atribución hipotética de la misma, la propuesta no ha podido ser más inexacta y desacertada⁸⁴. Por último queda por recoger la crítica, a mi juicio extremadamente dura, que le dedicó A. L. Mayer cuando en un pequeño trabajo titulado *Altas y estatuas de María en el Levante de España*, escribió: *Esta estatua de piedra no sólo es más tosca y provinciana, sino que el juego de los pliegues del manto y del borde han constituido el objeto principal del escultor...*⁸⁵. Es cierto que del elenco que presentaba el historiador, esta Virgen era la de menor calidad. Sin embargo, la midió con obras que constituyen lo más selecto y refinado de la producción gótica catalana⁸⁶ y en relación a ellas las limitaciones de su artífice se manifiestan más de lo usual.

En realidad estamos ante una obra que responde plenamente a lo que constituye el común denominador en las realizaciones de Berenguer Ferrer: es desigual. Existen zonas, que como ya advirtió Mayer, están minuciosamente cuidadas, mientras que otras han recibido un trato algo somero. Por otro lado, lo menos afortunado quizá es el rostro de María y ello creo que puede ser debido a una falta de previsión por parte del escultor. Uti-

lizaba regularmente un modelo de cabeza femenina excesivamente oval para que resultase idóneo al emplazamiento que le estaba reservado en este caso. La situación de la puerta norte y las características del terreno donde se halla, obligan a contemplar (o fotografiar) la imagen desde una perspectiva muy forzada que acentúa aún más este defecto.

Si bien esta zona puede desmerecer el conjunto, el resto de la escultura es de una gran calidad y pone de manifiesto una vez más, que Berenguer Ferrer conocía lo que por aquellos años se hacía en el Midi. En Cataluña ninguna obra realizada por estas fechas, salvo las propias del maestro, presenta esta riqueza en el plegado de las telas. Es todo un alarde en este sentido, que contribuye eficazmente a dotar a las imágenes de rotundidad corporal, una cualidad infrecuente en la producción de los maestros activos contemporáneamente en Cataluña.

Creo que basta una observación detallada de ciertos elementos formales de la escultura en relación a obras seguras de Berenguer Ferrer, para apreciar las abrumadoras coincidencias. La Virgen de la Costa del Montseny y la que preside el frontal del sarcófago de Rocafort del Bages, son puntos de referencia obligados. Coincide el tipo de cabeza femenina (con esa particular atención al cabello) y el de Jesús; esa general tendencia al manierismo puesta de manifiesto en el trabajo de los pliegues e incluso el detalle de la flor sobre el escote de María.

Aunque el tipo iconográfico que se ha seguido en la Virgen de Manresa está en la órbita del usual en el Mediodía francés, se percibe la voluntad de adaptarlo al que gozó de mayor difusión en la Cataluña de entonces, pues en esta ocasión María no sostiene un libro sino una flor.

Según descubre la documentación, tras estar interrumpidas unos años, las obras de la Seo de Manresa se reanudaron en 1345 y se trabajó entonces en las dos puertas del crucero⁸⁷. La fecha es muy apropiada para vincular incluso con el apoyo documental correspondiente, la Virgen que preside la puerta norte a nuestro artista, porque el tiempo transcurrido hasta hacer necesaria la escultura del tímpano no debió de ser mucho, si consideramos la fecha de la primera consagración del edificio (circa 1353)⁸⁸. Se trata de un período próximo a las fechas conocidas por Berenguer Ferrer (1354-1355) alrededor de las cuales debemos movernos.

La imagen ha permanecido, no sin avatares, en la puerta hasta nuestros días. Durante la guerra civil sufrió graves daños (Fig. 17), pero una restauración cuidadosa, a pesar de que no ha eliminado totalmente las huellas pro-

⁸³ MAYER, A. L. *El Arte Gótico en España*, Madrid-Barcelona 1929, p. 89. También se pronuncia en este sentido BERNIS, C.: «La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación», *Archivo Español de Arte*, XLIII, 1970, lámina VI, 9, ref. p. 211.

⁸⁴ SITJES, X.: «La imatgeria gòtica a la seu de Manresa», *Bages*, IX, 1961, p. 14, quien la atribuye al escultor Jordi de Deu.

⁸⁵ MAYER, A. L. *op. cit.* p. 90, fig. 40.

⁸⁶ A saber: la que preside el retablo de Anglesola (ahora Museo de Boston, U.S.A.), la que de la antigua colección Plandiura pasó al Museo de Arte de Cataluña, entre otras.

⁸⁷ GASOL, J. M. *op. cit.* p. 82.

⁸⁸ *Ibidem* p. 84.

Fig. 17. Estado en que quedó la Virgen de Manresa durante la guerra civil (Barcelona, Archivo Ametller).

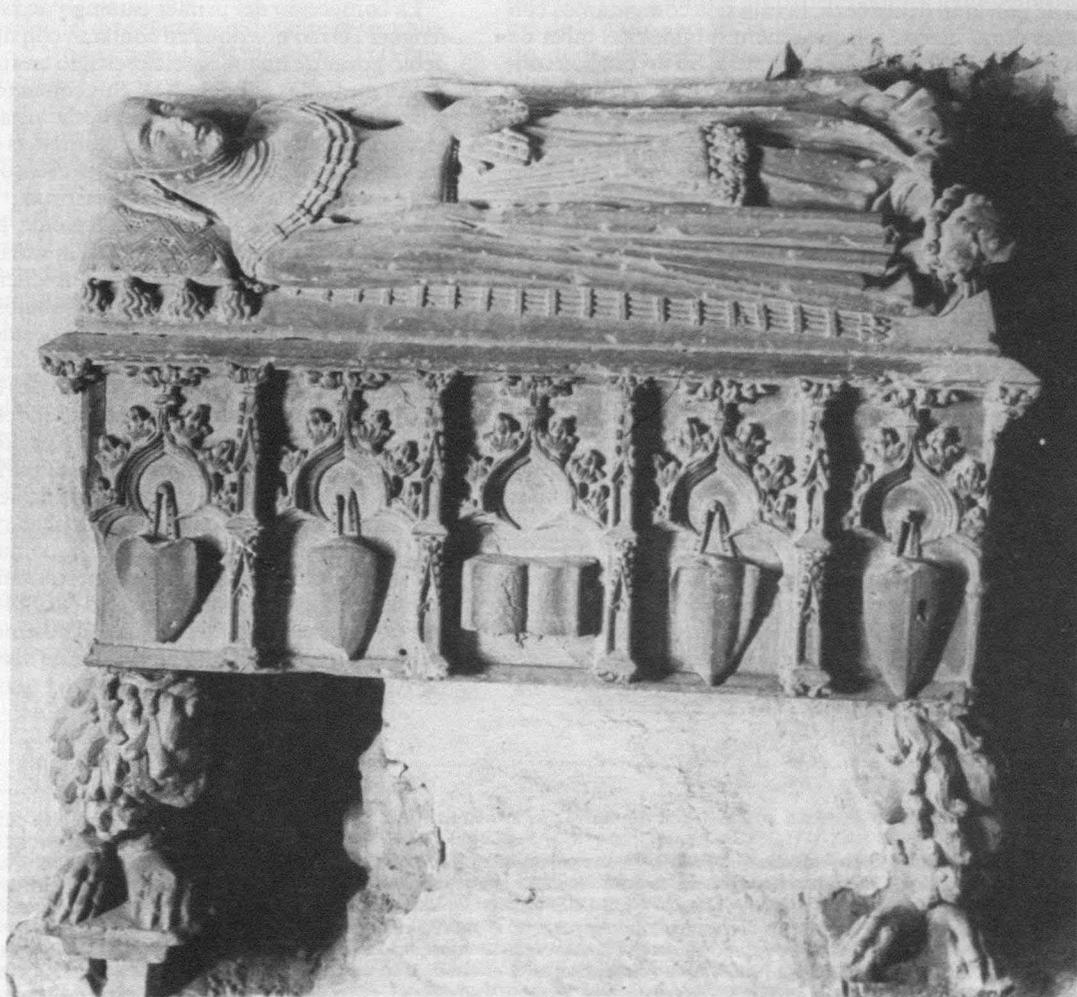


Fig. 18. Sepulcro de una dama desconocida en la Seo de Manresa (Barcelona, Archivo Mas).

fundas que la caída de la escultura desde el tímpano hasta el suelo causó, permitió reintegrarla a su lugar de origen⁸⁹.

9. SEPULCRO DE UNA DAMA ANONIMA EN LA SEO DE MANRESA

A pesar de tratarse de uno de los monumentos funerarios más exquisitos de factura de la Seo, (Fig. 18) su destinataria permanece en el anonimato. En el libro abierto preparado para recibir el epitafio correspondiente del frontal del sarcófago, no llegó a grabarse nunca la inscripción y los escudos que lo flanquean tampoco recibieron la heráldica, lo que ha revertido negativamente en la identificación de la dama. Aunque en su origen estuvo con otros enterramientos en las paredes de los claustros⁹⁰, ahora se halla en el interior de la iglesia, dispuesto en alto sobre dos ménsulas en la zona próxima al presbiterio.

Consta de sarcófago y cubierta. Mientras esta última es de una gran delicadeza, la caja si la comparamos con otras obras de este mismo género surgidas del taller de Berenguer Ferrer, es bastante somera. Su decoración consiste únicamente en una serie de arcos que cobijan escudos y el libro central. En cambio la tapa está presidida por una figura femenina, tras la que se adivina la labor paciente de un escultor detallista y metódico que en mi opinión no es otro que Berenguer Ferrer. Al menos esto es lo que se desprende de una atenta comparación de la cabeza con las de otros yacentes debidos al artista: las de Pere Sitjar y la que suponemos corresponde a Hug de Cardona.

No sólo el trabajo de los ojos, nariz y labios coincide. También es patente en el rostro de la dama la textura de acabado, extremadamente fina, casi táctil, que caracteriza el trabajo de la epidermis. Por otro lado, en la línea de ese gusto por el detalle tan propio del artista, hay que destacar el acabado de ciertas zonas en especial. Es el caso de los complementos de la indumentaria femenina (la bolsa y esa espectacular pieza que sujeta el manto superior).

Se ha representado a la dama tendida sobre la cubierta, con la cabeza recostada en un rico almohadón y los pies apoyados sobre el lomo de un perro. El carácter doméstico de este último es patente; basta observar el collar de cascabeles que luce alrededor del cuello. Las ma-

nos cruzadas sobre el regazo, los ojos semicerrados y la sensación general de placidez que se desprende de esta figura yacente, evocan más el sueño que la muerte, lo que también es característica común en los restantes yacentes de Berenguer Ferrer. En la misma línea de las analogías hay que destacar las similitudes, salvando las desigualdades de calidad debidas a la distinta técnica empleada, que existen entre esta figura y la de Guillem Nerell, en el frontal del osario de Rocafort. Es evidente que no se trata sólo de puras coincidencias en lo relativo a la indumentaria.

Aunque el sarcófago descansa en la actualidad sobre dos hermosas ménsulas con sendas figuras grotescas, no voy a referirme a ellas pues no son las que ostentaba inicialmente el sepulcro⁹¹. Además, tampoco es seguro que las de entonces fueran las originarias, considerando los traslados que ha sufrido.

10. CONCLUSIONES

La confección del primer catálogo de la obra de Berenguer Ferrer, nos pone en contacto con un artista que debió gozar de un innegable prestigio en su área de trabajo a mediados del siglo XIV. Sus contactos con la alta y mediana nobleza, con la burguesía urbana y la confección de determinadas obras destinadas a lugares relativamente alejados de Manresa (es el caso de la Virgen de la Costa del Montseny) lo confirman.

No estamos ante un excelente escultor, pues su incapacidad para superar las dificultades intrínsecas al relieve es manifiesta. Sin embargo, el frecuente recurso a preciosismos formales confiere a sus trabajos una riqueza de acabado de gran impacto en el espectador. Seguramente ahí radicó su éxito. Lo sorprendente en base a las fechas conocidas del artista (1354-1355), es la dependencia que estos estilemas manifiestan respecto al arte del mediodía francés contemporáneo. El peculiar estilo del taller de Rieux con su manierismo innegable en el tratamiento de telas y cabellos, está implícito en la obra de Berenguer Ferrer y determinados particularismos iconográficos propios también del Midi, igualmente. La Virgen de la Costa del Montseny, en mi opinión su obra más lograda, es paradigmática de todo ello. El artista manresano deviene, en definitiva, un eslabón más en esta penetración de las fórmulas meridionales hacia la Corona de Aragón, de la que poseemos otros testimonios.

⁸⁹ Aunque algunos autores sostienen que se trata de una copia, no es así. Basta, a partir de la fotografía que se realizó de los fragmentos tras la caída, hacer un minucioso seguimiento de la escultura que preside el tímpano. Se descubren fácilmente los puntos de unión.

⁹⁰ Según un discurso de Manuel Torres y Torrens (1819-1888) leído en la Academia de Buenas Letras de Barcelona: *Del antiquísimo que ya no existe (se refiere al claustro) y correspondió al monasterio, es probablemente alguna parte de la inscripción incrustada en la pared, y lo serían, sin duda, seis urnas sepulcrales con estatuas tendidas sobre sus losas en cuatro de las mismas, y que si la elevación a que fueron colocados tales sarcófagos en el moderno claustro, ha contribuido a conservarlos, impide distinguir y hacerse cargo de las inscripciones...* (Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, legajo 10, n.º 28).

⁹¹ Basta comparar una fotografía del montaje actual (GASOL, J. M. *op. cit.* fig. p. 205) con la que posee el Archivo Mas de Barcelona (clixé 37358).